

EM PAUTA - v. 13 - n. 21 - dezembro 2002

133

A viola de arame: origem e introdução no Brasil

Márcia Taborda

*The viola de arame:
origins and
introduction in Brasil*

Resumo

A viola de arame, instrumento introduzido no Brasil no século XVI pelos portugueses, assumiu abrangente papel histórico e social. Por meio dela a cultura musical das classes dominantes chegou ao alcance da cultura rústica, assim como a produção burguesa absorveu, posteriormente, os elementos daquela cultura rústica indispensáveis à sua linguagem nacional. Em meados do século XIX foi substituída, principalmente na área urbana, pelo violão, período que marca simbolicamente o estabelecimento de novas formas de sociabilidade entre as camadas populares. Dentre essas, destacam-se os chorões, grupo de músicos cuja atuação foi fundamental para o chamado “abrasileiramento das danças européias” e para o estabelecimento da gravação de discos a partir de 1902.

Palavras-chave: viola, história, sociedade.

Abstract

The *viola or viola de arame (wire viola)*, an instrument introduced in Brasil in the 16th century by the Portuguese, took on comprehensive historical and social roles. Through it, the musical culture of the dominant classes reached the peasant and the bourgeois production absorbed elements of that culture, which were indispensable to its national language. By the mid nineteenth-century, it was replaced, mainly in urban areas, by the guitar, period that symbolically mark the establishment of new forms of social interaction between the popular layers. Among these, stand out the *chorões*, ensembles of musicians whose activities have been of paramount importance to the so-called “nationalization of European dances” and the establishment of disk recording from 1902 onwards.

Key words: wire viola, history, society.

Dir-se-ia que a viola, como as pessoas de carne e osso, tinha corpo e alma, um pulsar próprio, estonteando nas suas vibrações os espíritos e corações frágeis, com tendência para rachadura, à semelhança das loiças e vidros finos (Ferreira, 1990, p. 17).

A história da viola e sua difusão pelo imenso território nacional é estudo que de certo ainda está para ser feito. Primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil, tornou-se desde logo veículo preferencial para a manifestação e acompanhamento de gêneros musicais do tempo.

A introdução do violão na sociedade brasileira em meados do século XIX determinou, especialmente na área urbana, o desaparecimento da viola; o violão passaria então a ser identificado ao acompanhamento de gêneros populares, enquanto aquela assumiria identidade mais regional, interiorana, uma vez que ao longo de três séculos de colonização espalhou-se pelos diversos recantos da nação brasileira.

Do ponto de vista social, o instrumento teve grande difusão nas camadas mais populares, entendendo-se aqui o conjunto da população composto de pobres, sejam escravos, negros forros, mestiços, etc. Raras exceções atestam a presença da viola nos salões, fato que evidencia enorme contraponto com a trajetória verificada no continente europeu, onde foi amplamente divulgada e executada por nobres como Luís XIV, rei da França que foi aluno de Francisco Corbetta (1612 – 1681).

França Júnior, em crônica publicada nos anos de 1880, surpreendido pela presença da viola no palco de um teatro em plena cidade do Rio de Janeiro, atesta o fato: “[...] o cenário da viola é a senzala, o rancho do tropeiro, a casinha de sapé, o alpendre da venda, e o terreiro da fazenda em noite de festa. [...] não vinha ali acompanhar um fado, ser cúmplice de um cateretê ou requebrar-se dengosa nos sapateados de um voluptuoso samba. A sua missão era outra: alcançar foros de cidade!” (apud SANDRONI, 2001, p. 85).

1. Elementos de Organologia

Mário de Andrade, em verbete do Dicionário Musical Brasileiro, apresenta a seguinte definição para viola: “Instrumento de cordas dedilhadas semelhantes na forma e na sonoridade ao violão, constituído por uma caixa de ressonância de madeira em forma de oito e um braço dividido em trastos em cujas extremidade as cordas são fixadas e afinadas por cravelhas. As cordas são dispostas aos pares, sendo que o seu número varia entre dez (mais comum), doze e até quatorze cordas.” O musicólogo, no entanto, não dá atenção maior a elementos de organologia que acreditamos necessários e fundamentais para o desenvolvimento do estudo do instrumento. Stanley Sadie, editor do *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, esclarece: “[...] a primeira função de um dicionário de instrumentos é identificar a natureza de instrumentos não familiares, de acordo com um sistema estabelecido de classificação”. O sistema escolhido por esse dicionário é o clássico Hornbostel-Sachs, publicado originalmente no *Zeitschrift für Ethnologie*, em 1914. Esse sistema de classificação distribui os instrumentos em quatro categorias: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones.

Os cordofones, instrumentos de uma ou mais cordas esticadas entre pontos fixos, nos quais se inclui o violão, são divididos em simples e compostos. Os primeiros, também denominados cítaras, abrangem os instrumentos dotados apenas de uma ou mais cordas com o respectivo suporte, ou com suporte e ressonador que pode ser destacado sem destruir o aparelho sonoro, como os arcos musicais.

O surgimento do arco musical, - quer um arco de caça que surpreendeu pela possibilidade de produzir som, foi supostamente a ponta-de-lança para o estabelecimento dos instrumentos de cordas. A instigante curiosidade, alavanca Da transformação que move a espécie humana, determinou, há aproximadamente cinco mil anos no antigo Egito e Suméria, a incorporação de segundas, terceiras (e foram muitas) cordas de diferentes comprimentos àquela única que preenchia de som o arco musical, e que se fizeram ouvir acopladas à calabaça de tartaruga como caixa de ressonância. Num próximo momento, cerca de dois milênios após serem conhecidas as harpas e as liras, deu-se às cordas a possibilidade de repousar sobre uma tábua, o braço, evidente avanço técnico que trouxe novo recurso para articulação e produção do som.

Foram assim criadas as bases que caracterizam a família dos instrumentos de cordas, que apareceram na história no período neolítico. Exemplos de arcos musicais são os urucungos, também chamados berimbaus ou berimbaus-de-barriga, utilizados na capoeira e imitados ou citados pelos acompanhamentos de violão de Baden Powell nos chamados afro-sambas.

Os cordofones compostos, mais sofisticados do ponto de vista da construção, abrangem os instrumentos em que o suporte das cordas e o ressonador são organicamente unidos e não podem ser separados sem destruir o aparelho sonoro. Essa categoria compreende a família das harpas, das liras e a família dos alaúdes, na qual se inserem, além do próprio, o violino, a viola e seus familiares, a guitarra e o violão¹.

É, de fato, praticamente impossível precisar a expansão e evolução dos cordofones. Desde o decorrer da Idade Média, a farta iconografia européia, que desvendou imagens de reis, deuses, anjos músicos pairando suavemente acalentando tal sorte de instrumentos, sejam cítaras, saltérios, alaúdes, guitarras, harpas ou liras, revelou-se preciosa documentação que, se por um lado nos deu conhecimento da existência de tantas variedades, por outro fez comprovar confusão gerada principalmente pelo fato de um mesmo instrumento ser

conhecido por vários nomes e, em contrapartida, um mesmo nome ser aplicado a vários instrumentos.

Certo é que, por volta do século XII, havia em toda a Europa, entre tantos outros, dois tipos de instrumentos da família do alaúde que adquiriram particular importância: a guitarra mourisca e a guitarra latina, mencionados nos versos do “Libro de buen amor” de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

Allí sale gritando la guitarra morisca,
De las voces aguda, de los puntos arisca,
El corpudo laud que tiene punto a la trisca
La guitarra latina con esos se aprisca (Ruiz, 1984, p. 34).

O Arcipreste nos dá ainda raras informações sobre as particularidades timbrísticas definidoras dos instrumentos: identifica a guitarra mourisca, de forma ovalada e cordas metálicas executadas geralmente com plectro, de sonoridade gritante, cortante, pouco afeita à execução de obras ponteadas, que requerem maior delicadeza; seria mais apropriada ao rasgueado, técnica de execução da mão direita em que, com gesto vibrante, acompanhava-se os gêneros cantados. A guitarra latina, com suas cordas de tripa pinçadas geralmente com os dedos, apresentava doce sonoridade que não se prestava, segundo o Arcipreste, ao acompanhamento de cantos árabes. Juan Ruiz refere-se também a *la vihuela de peñola* e a *la vihuela de arco*, isto é, viola tocada com plectro e viola tocada com arco.

Usava-se o termo *vihuela* (Espanha) e *viola* (Itália) para designar grande variedade de cordofones. Aos poucos o nome *vihuela* passou a aplicar-se apenas a um tipo de instrumento, aparentado ao alaúde e ao violão. José Subirá, na “Historia de la musica española e hispanoamericana”, esclarece: “[...] a guitarra não difere da vihuela pela forma nem pelo tamanho, mas apenas pelo número de cordas, o modo de execução – rasgueado naquela e ponteadado nesta – o repertório e as classes sociais a que se destinam”. Juan Bermudo afirma que “[...] la guitarra que entonces tenia por lo general cuatro cuerdas – se conseguía con solo quitar a la vihuela la prima y la Sexta cuerdas” (Subirá, 1953, p. 190).

Esse instrumento, que floresceu e se difundiu principalmente na Espanha durante os séculos XV e XVI, chegou a Portugal com o nome de viola (a viola *da mano*). A respeito do nome dado ao instrumento, o “Dicionário de Música”, de

Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, assinala a antiga prática, desenvolvida em vários países da Europa, de esculpir uma figura feminina ou então uma flor – a violeta (do latim: *viola*), encimando o cravelhal das violas de cordas friccionadas. Tal fato levou à “suposição de alguns musicólogos, não disparatada certamente, de ter sido esta flor que deu nome à família dos citados instrumentos”. Cumpre notar que palavra *viola* e, do mesmo modo, *vihuela* se consolidou historicamente sempre acompanhada de complemento: *da mano*, *de arco*, *da gamba*, *da braccio*, *d'amore*; e em Portugal (e Brasil), onde alcançou extrema popularidade, incorporou especificações regionais como viola de tripa, de arame, de dois corações, braguesa, micalense, caipira, viola de cocho, etc.

2. A viola em Portugal

As mais antigas referências ao instrumento na documentação portuguesa encontram-se nas iluminuras do “Cancioneiro da Ajuda”, manuscrito datado de 1280; dentre as dezesseis imagens que o códice contém, violas de mão aparecem representadas em nada menos que oito. Ernesto Veiga de Oliveira resume a trajetória do instrumento: “Em qualquer caso, no século XIII, a guitarra latina prefigura a forma essencial da vihuela ou viola quinhentista, que seria compreensivelmente seu prolongado direto. E a nossa viola atual, que o mesmo é essencialmente que essa viola quinhentista, teria desse modo como protótipo e longínquo antepassado a guitarra latina do Arcipreste de Hita, ou seja, o velho instrumento jogralesco do ‘Cancioneiro da Ajuda’.” (Oliveira, 1982, p. 190).

Na “História da Música Portuguesa”, João de Freitas Branco, ao mencionar a arte e o instrumental dos jograis, informa: [...] eram gente de extração baixa e costumes pouco recomendáveis, que sabiam tanger instrumentos, fazer sorte de malabarismos e outras habilidades [...] os contratavam para acompanharem em suas trovas tocando algum instrumento dos que vemos nas iluminuras dos cancioneiros: alaúde, guitarra mourisca ou latina, rabeca” (Branco, s.d., p. 21).

A enorme expansão e popularidade da viola – mesmo com todo o exagero dos números – está na perdurável tradição de que teriam sido encontradas dez mil guitarras – as conhecidas violas da época – abandonadas pelos portu-
gue-

ses nos destroçados campos de Alcácer-Quibir, “[...] como se a aventura africana de D. Sebastião não passasse de uma fantasiosa e monumental serenata de noite de luar”.

Gil Vicente, na “Tragicomédia da Serra da Estrela”, representada em 1527 por altura do parto da Rainha D. Catarina, na cidade de Coimbra, em comemoração ao nascimento da Infanta D. Maria, ao caracterizar a paixão que descompassava o coração da pastora Filipa, faz menção ao instrumento:

Quando vejo um cortesam
com pantufas de veludo
e hua viola na mão
tresanda-m’o coração,
e leva-se alma e tudo. (Ferreira, 1990, p. 19)

Anteriormente, na farsa “Inês Pereira”, apresentada em 1523 “ao mui alto e mui poderoso D. João III”, Gil Vicente já havia descrito a afã da protagonista por encontrar marido, “um marido discreto e de viola”:

que seja homem mal feito
feio, pobre, sem feição,
como tiver discrição,
não lhe quero mais proveito.
E saiba tanger viola
E coma eu pão e cebola,
Sequer uma cantiguinha! (Ferreira, 1990, p. 22)

A mãe de Inês, descrente de tamanha loucura, indaga:

Sempre tu has-de bailar,
E sempre ele há de tanger?
Se não tiveres que comer,
O tanger de há de fartar? (Ferreira, 1990, p. 18)

Por certo a magia da viola fazia vítimas freqüentes, entontecidas pelas toadas com as quais tocadores a todas encantavam. O gosto pelo instrumento, quer entre a nobreza, quer nos quadrantes populares, subsistiria por longas décadas. D. João III tinha um violeiro privativo – Diogo Dias, nomeado por alvará de 24 de maio de 1551. É sabido que à época a música era das artes mais prestigiadas, ensinada na Universidade, e que também prestigiado era o monarca, a quem vários músicos espanhóis dedicaram suas obras, “[...]”

demonstração porventura de quanto ele estimaria a arte, ou prova, pelo menos de que o nome de D. João III era conceituado no estrangeiro” (Viterbo, 1920, p. 184).

Dentre esses autores deve-se mencionar Juan Bermudo com a “Declaração de Instrumentos Musicais”, Ossuma (1549), e Luys Milan com obra impressa em Valencia, em 1536, “Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante: mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar, para entender la prersente obra. Compuesto por don Luys Milan. Dirigido al muy alto e muy poderoso y inuctissimo principe Don Juhan; por la gracia de dios rey de Portugal y de las islas”, ambas obras de grande importância para a historiografia musical.

A viola é também mencionada por Camões na peça Filodemo, que não seria casualmente a única produção do gênero em que o autor se vale de temática portuguesa na construção de enredo:

A viola, Senhor, vem
Sem primas nem derradeiras
Mas sabe que lhe convém?
Se quer, Senhor, tanger bem,
Há de haver mistr terceiras (Branco, s.d., p. 22)

À primeira leitura, os versos contam simplesmente que a viola está destituída das cordas mais agudas (primas) e das mais graves (derradeiras) e que para tocá-la de acordo faz-se necessário as cordas da região média, nem graves nem agudas, denominadas terceiras. Embutida nos versos está subjacente, no entanto, uma outra informação: “terceiras” era, na época, denominação corrente dada às alcoviteiras que desempenham papel fundamental na intermediação de amores escondidos. Podemos também vislumbrar através da menção às primas, segundas e terceiras, que Camões tivesse algum conhecimento prático da execução de instrumentos de corda, como era costume de poetas de seu tempo.

Numa outra passagem, agora nas “Redondilhas”, o poeta se vale da guitarra para ridicularizar D. João de meia-tigela que

Jura por vida da dama,
Fala consigo na cama,
Passa noite de escarra;
Por falsete na guitarra
Põe sempre: Viva quem ama (Branco, s.d., p. 21)

1.2 A viola em solo brasileiro

Embora pareça provável que o instrumento tivesse aqui chegado anteriormente, notícias certas sobre violas de arame só aparecem de fato nas cartas dos jesuítas, que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza em 1549. Foram eles que introduziram aqui de modo sistemático as violas e os demais instrumentos europeus. O padre Fernão Cardim, ao viajar pela Bahia, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Vicente (São Paulo) entre os anos de 1583 e 1590, fornece informações sobre o que viu nas missões jesuíticas visitadas, em cartas endereçadas ao Provincial em Portugal. Por toda a parte, foram os visitantes recebidos por índios, “[...] uns cantando e tangendo a seu modo”, outros “[...] com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro, tamboril e flauta” (Cardim, 1980, p. 145). Em algumas aldeias, “[...] há escolas de ler e escrever, onde os padres ensinam a ler, a contar, a cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tanger flautas, violas, cravos” (Cardim, 1980, p. 55).

Não só entre os curumins discípulos dos jesuítas, porém, estava difundida a viola. Os colonos portugueses também se dedicavam ao instrumento. Bento Teixeira, autor da *Prosopopéia*, obra que inicia “[...] o ciclo de nossa vida literária propriamente dita” (Martins, 1977, p. 106), criticou, por volta de 1580, Antônio da Rosa, cantor que se acompanhava à viola de arame. Os versos da cantiga diziam:

trino, solo e uno,
uno, solo e trino,
no es outro alguno,
sino Dios devino

e Bento Teixeira comentou: “[...] não está boa”, na presença não só do cantor como também de Paulo Abreu, “[...] que ora dizem ser defunto em Igarassú”.

Cerca de quatorze anos depois, João da Rosa, tabelião em Olinda, denunciou Bento Teixeira como cristão novo, em função da declaração de que a proposição consignada nos versos era falsa. O cantor, Antônio da Rosa, depondo ao inquisidor, confirmou que Bento Teixeira dissera “[...] não está boa, e que não lhe lembra que mais falassem, nem repetissem, nem altercassem sobre isso palavra nenhuma”, mas como não ficasse claro se o comentário referia-se à qualidade da música ou ao mérito da letra, esclareceu: “[...] se o dito Bento

Teixeira disse a dita palavra que não estava boa entendendo pela letra ou pela verdade dela, ele testemunha que não o sabe porque não o declarou como já tem dito” (Martins, 1977, p. 106).

A denúncia de João da Rosa teve pelo menos duas conseqüências positivas. Por um lado, propiciou o primeiro registro de violinista acompanhador na música brasileira, Antônio da Rosa; por outro, insinuou que “[...] viola, pandeiro, tamboril e flauta [...]”, não era apenas, como disse Câmara Cascudo, a “[...] orquestra típica das festas jesuíticas[...]” (Cascudo, 1962). Provavelmente estava bem difundida entre todos os brasileiros. Essa suspeita se aprofunda com o dito de Anchieta: “[...] os estudantes dessa terra também sabem pouco[...]”, porque “[...] tudo se leva em festas, cantar e folgar” (apud Tinhorão, 1990, p. 42).

As informações sobre a introdução da viola no Brasil nos levam a crer que esta se deu pelos jesuítas, que não só pertenciam às classes dominantes como também eram a elite intelectual da colônia, e pelos colonos portugueses. É interessante notar que, ao introduzir a viola na catequese de forma sistemática, os jesuítas transmitiram rudimentos da técnica de execução, assim como da técnica de confecção; ainda vivo no Brasil atual, há um tipo de viola rústica – a viola de cocho – tipo de instrumento de madeira não envernizada, dotado de cordas de tripa (atualmente já de nylon), usado no acompanhamento dos cururus, dos siririrs e dos cateretês, gêneros originados da catequese.

Do ponto de vista social, a viola (até o século XVIII), substituída pelo violão na área urbana a partir do século XIX, já se apresentava como o elemento por meio do qual as classes dominantes da colônia difundiram a cultura musical moderna do ocidente às classes subalternas do Brasil. Estas últimas incluíam os indígenas, talvez os grupos humanos mais afastados da civilização européia do século XVI, que, por sinal, desconheciam não só a viola como ainda qualquer tipo de cordofone. Incluíam também os negros, escravos ou forros, os mestiços e as classes subalternas da colônia não pertencentes aos dois setores antes mencionados. Boris Fausto ao analisar a sociedade colonial diz:

Um princípio básico de exclusão distinguia determinadas categorias sociais, pelo menos até uma carta-lei de 1773. Era o princípio de pureza de sangue. Impuros eram os cristãos novos, os negros mesmo quando livres, os índios em certa medida, e as várias espécies de mestiços. [...] o critério discriminatório se referia essencialmente a pessoas. Mais profundo do que ele, era o corte que separava pessoas e não pessoas, ou seja, gente livre e escravos, considerações juridicamente coisas. A condição de livre ou de escravo estava muito ligada à etnia, e à cor, pois escravos eram, em primeiro lugar, negros, depois, índios e mestiços (Boris, 1994, p. 65).

Devemos acrescentar que, por sua vez, esses grupos subalternos bem cedo começaram a influenciar a cultura da sociedade global com a criação de produtos novos, geralmente aceitos.

O musicólogo cubano Leonardo Acosta, na obra *Musica e Descolonizacion*, observa: “Desde el siglo XVII empiezan a proliferar en España ritmos e danzas provenientes con toda probabilidad de las colonias de América, como son la zarabanda, la chacona, el fandango, el zambapalo (o samba), la kalinga o calenda, el tango, la habanera y otros” (Acosta, 1982, p. 23).

Os emigrantes portugueses que a partir de meados do século XVI transferiram-se para o Brasil em escala crescente, a maioria dos quais pertencente às camadas subalternas da sociedade, trouxeram “[...] de corpo e alma, árvore enraizada, todas as tradições e costumes, dos hábitos de vida às práticas de construção e diversão, das contas do rosário à viola, dos folguedos às festas do Espírito Santo e ao culto pelo Senhor Santo Cristo”, como poeticamente nos conta José Alfredo Ferreira de Almeida. O autor acrescenta que a *enxada de cantar* tinha para eles lugar certo: “[...] nem nascituro de dias, o meio da cama de estado, em cima da colcha tecida ou da manta enramada de vermelho ou então aconchegada num saco de boca fechada e cadarço, resguardada da umidade e da miudagem, à semelhança da redoma e dos santinhos. Veio ao lado do baú e do registro do Senhor do Santo Cristo dos Milagres, para o Brasil entre abraços e soluços, era uma segunda companheira, inseparável, de vida e de morte, na roda da fortuna” (Almeida, 1990, p. 51).

Um retrato da composição social do país em 1584 mostra que, dos 60 mil habitantes da colônia, 50% compunham-se de índios “mansos”, ou seja, um total de 30 mil. A população restante distribuía-se entre 20 mil africanos e apenas 10 mil portugueses, que representavam a minoria branca dessa sociedade. Dessa forma, podemos vislumbrar que a grande difusão da viola acontecerá de fato no século seguinte, consagrando assim a presença maciça (até nossos dias) do instrumento agora acrescido de um par de cordas, a famosa viola de dez cordas.

O século XVII vivenciará o apogeu da “guitarra espanhola”, (agora com 5 pares de cordas) instrumento que se manteve em uso pelo período de duzentos anos, tendo sido o preferido de amadores, artistas e nobres das principais cortes européias. Diz-se que a Quinta corda da guitarra foi introduzida pelo poeta Vicente Espinel (1550-1624), professor de literatura de Lope de Veja (1562-1635).

A lenda data de 1632, quando um personagem da peça *Dorotea*, de Lope de Veja, declara: “Possa o céu perdoar a Espinel! Ele nos deu seus novos versos, décimas ou espinelas, e as cinco cordas da guitarra[...]”. Ainda que especialistas não aceitem essa versão, não há dúvida de que o poeta muito contribuiu para a popularização do instrumento.

O primeiro método para a guitarra de cinco ordens, de autoria do espanhol Luis de Briceño, foi impresso em Paris nas primeiras décadas do século. Curiosamente, o segundo, publicado na Itália em 1645, tinha como autor o português Nicolau Doizi de Velasco, formado musicalmente na Espanha. Ambos os métodos foram impressos em espanhol. Ainda nesse período, em Portugal, designava-se com os nomes “viola” e “guitarra” o mesmo tipo de instrumento, a primeira denominação devida por certo à influência espanhola. O Padre Antônio Vieira, numa canção panegírica dedicada a D. João IV, menciona a guitarra, a mesma que consta na *Visita das fontes* de D. Francisco Manuel de Melo, obra que traz fartas referências à viola, o que demonstra a grande popularidade do instrumento na época.

Na colônia, a viola era encontrada nas mãos de Gregório de Matos, que não apenas a tangia, como a construía. Seu primeiro biógrafo, o licenciado Manuel Pereira Rabelo, mostra as estreitas relações entre a guitarra e o Boca do Inferno:

Era o doutor Gregório de Matos consumado solista, e as melhores letras daquele tempo, em que a solfa portuguesa aventejava a todas de Europa, tangia graciosamente. A propósito do que, me parecem escrever aqui esta décima que lhe fez Gonçalo Soares da França:

“Com tanto primor cantais, com tanta graça tangeis, que as potências suspendeis, e os sentidos elevais, de ambas sortes admirais, suspenso o bravo Eolo: mas eu vos digo sem dolo, que de mim pouco se admira, pois tocais de Orfeu a lira, e a fleuma tendes de Apolo”. Com estas prendas fazia apreço particular de uma viola, que por suas curiosas mãos fizera de cabaço, freqüentado divertimento de seus trabalhos: e nunca sem ela foi visto nas funções, a que seus amigos o convidavam; recreando-se muito com a brandura suave de suas vozes. Por esta viola, a que havia deixado na Madre de Deus, fazia extremos tais, receando que sem ela o embarcassem: mas o vigário Manuel Rodrigues, a quem feriam n'alma suas desgraças, prontamente lhe mandou com um liberal donativo para as cordas dela (Matos, 1990, p. 47).

Também nos poemas de Gregório encontramos não apenas uma das primeiras referências ao cavaquinho no Brasil, como o registro vivo do processo de interação cultural:

Ao som de uma guitarrilha,
que tocava um colomin (curumim)
vi bailar na Água Brusca
as mulatas do Brasil.
Que bem bailam as mulatas,
Que bem bailam o paturi (Matos, 1990, p. 447).

O cavaquinho aparece aqui denominado guitarrilha (pequena guitarra); o nome *machinho* surge no século XVIII, e o termo cavaquinho só no século XIX. Observe-se ainda que no poema há menção a uma dança do Paturi (pequeno pato selvagem), acompanhada de cavaquinho. A originalidade do processo de interação vem do fato de haver, na Bahia da segunda metade dos seiscentos, uma dança urbana com denominação tupi, com acompanhamento de instrumento de origem portuguesa executado por um menino índio, bailada por mestiços, mulatas e assistida por um branco de “olhos garços”, segundo a descrição que Manuel Pereira Rabelo faz de Gregório de Matos, que não será demasiadamente imaginar envolvido no pagode com sua viola de cabaça.

Em fins do século, aparece em Portugal o tratado *Nova arte de tocar viola*, obra “dada à luz” por Manuel da Paixão Ribeiro, “[...] professor licenciado de Gramática Latina, e de ler, escrever, e contar em a Cidade de Coimbra, que ensina a tocá-la sem mestre”. Trata-se de edição da Real Oficina da Universidade, datada de 1789, constando de 58 páginas, oito estampas desdobráveis e a devida licença da Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos livros. O autor do trabalho considerava-o “[...] obra útil a toda a qualidade de pessoas e muito principalmente às que seguem a vida literária e às senhoras”. No prólogo, a título de confissão, Paixão Ribeiro atesta ao curioso leitor “[...] o ardente desejo, e paixão, que tenho por saber tocar bem viola; e ver ao mesmo tempo que não podia conseguir nesta cidade pela raridade de professores dela, que além de raros se faziam misteriosos[...]”. Desviou assim o tempo destinado às ocupações, “[...] em indagar as regras necessárias para por em execução meus designios. [...] Apliquei-me seriamente: resolvi a Encyclopedie Pariziense, o Dicionário de Mr. Rousseau e os elementos de musica de Mr. Rameu, por alguns princípios de música que já tinha, aprendidos com o insigne mestre desta arte Jose Mauricio”. Na introdução do tratado o autor define seus objetivos: “sendo a Viola hum instrumento tão estimável, e que bem aparelhado não tem inveja ao menor Manicordio (com tanto que seja feito com sua proporção

devida e executado por Artifice hábil, e perito das suas Regras) tem perdido muito da sua estimação, por não haver hoje quase pessoa alguma, que não se jacte de saber tocar: ao mesmo tempo que obrigada qualquer delas a executar o acompanhamento de qualquer peça de música, confissão ingenuamente o abuso que della fazem. “A coleção de regras despertou tal interesse que foi obrigado a publicá-la: “Só deste modo poderia evitar os muitos empenhos, principalmente de Senhoras, que cada dia me sobrevinão, e que já chegavão a ponto de odiar-me com algumas pessoas, a que absolutamente não podia satisfazer, por me julgarem misterioso!”

Dividida em duas partes “huma especulativa e outra prática” a *Nova arte de viola* ensina como Regra I o modo de ponteá-la: “[...] do primeiro modo a pontearmos com cordas de tripa, chamadas vulgarmente de Viola. [...] do segundo modo se ponteia de arame, ou prata; e então não se atende à grossura das chapas, mas só a que elas tenham menos altura, que as antecedentes, descendo pelo braço; o que se consegue entranhando mais as chapas pelo dito braço da Viola. Os pontos de corda devem ser dobrados, e os de chapa singelos”. Como Regra II, “Do conhecimento das cordas”, chama atenção para a necessidade de distinguir as verdadeiras das falsas, observação detalhada, destinada a escolha das cordas de tripa: “Com as de arame não há observação alguma porque todas são boas. “Os preceitos dispostos por Paixão Ribeiro foram absolutamente assimilados e consolidados no Brasil. Prova disso, a ampla difusão e acolhimento que aqui se deu à viola de arame, com cinco cordas duplas, instrumento com maior praticidade para encordoar, pois composto apenas de cordas “boas”.

Já por essa época em Portugal o uso da palavra viola teria se sobreposto à utilização do nome guitarra. Essa substituição ocorreu definitivamente com o surgimento da “guitarra portuguesa” descrita por Silva Leite (1796) como um instrumento composto de seis pares de cordas e caixa harmônica piriforme, aparentado ao antigo cistro (por sua vez derivado da antiga guitarra mourisca). Essa guitarra consagrou-se na cultura portuguesa indissoluvelmente ligada ao acompanhamento do fado.

No Brasil, o instrumento assumirá papel de destaque ao estar na base de acompanhamento da modinha e do lundu, gêneros vulgarizados a partir de fins do século XVIII, considerados “[...] pilares sob os quais se ergueu a música popular [...]”. José Ramos Tinhorão acrescenta: “No que se referia ao processo

de formação da cultura popular urbana, o primeiro compositor reconhecido historicamente como tal só veio a despontar pela metade do século XVIII na pessoa de um mulato tocador de viola: o carioca Domingos Caldas Barbosa, o estilizador e divulgador da modinha” (Tinhorão, 1986, p. 8).

Também nos versos de Caldas Barbosa encontra-se a mais antiga menção ao lundu-canção (como gênero de música cantada), devendo-se ao poeta a implantação na corte portuguesa da *moda* do lundu catado à viola.

A presença e importância do instrumento no acompanhamento desses gêneros foi fartamente documentada, sendo mencionado por viajantes, entre os quais Jean Baptiste Debret, Spix e Martius e tantos outros. Muito mencionado também nos romances do tempo. Neste diálogo, pinçado do romance *Mulheres de Mantilha* de Joaquim Manuel de Macedo, um exemplo:

- Lundu novo! exclamou uma linda rapariga, levantando-se e tomando a viola.
- Porque não o cravo ?
- O cravo é mais nobre, pertencentes às xácaras e baladas: o lundu é mais plebeu e cabe de direito à viola, que é o instrumento do povo.
- Venha pois o lundu (apud Tinhorão, 1992, p. 86).

No Rio de Janeiro, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), na sua escola de música na rua das Belas Noites (hoje rua das Marrecas), usava uma viola de arame para os exercícios práticos. Numa viola de arame ele mesmo estudara na classe do seu professor Salvador José, como também estudaram os mais célebres alunos de José Maurício, como Cândido Ignácio da Silva e Francisco Manuel da Silva, o autor do hino nacional. Cumpre notar que, neste período, a vida musical ainda se organizava basicamente em torno da igreja e da corte, mas, no correr do século, a fundação de sociedades sinfônicas, de sociedades para o cultivo da música de câmara, coral ou operística, a promoção do ensino de música e de concertos vai aos poucos mudando o perfil social dos músicos e compositores, que passam a depender de um público pagante. Nelson Werneck Sodré, a seu modo, focaliza a questão:

Constitui peculiaridade do desenvolvimento histórico brasileiro a precocidade do aparecimento de uma camada intermediária entre a classe dos senhores (de escravos e/ou servos) e a classe dos escravos e/ou servos, isto é, o aparecimento da pequena burguesia antes do aparecimento da burguesia [...] A referida camada desempenha, entretanto, um papel muito importante, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista cultural. Quanto ao primeiro, responde pela transplantação, aqui, de reivindi-

cações e postulações que constituem o núcleo da ideologia burguesa em ascensão. Quanto ao segundo, responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no ocidente europeu. De uma ou outra forma, nessa dupla veiculadora, a pequena burguesia colonial – que cresce em influência depois da autonomia, de cujas lutas participava intensamente – apresenta ampla receptividade, interesse singular pelas coisas do espírito. Nela se recrutam, em número crescente, os elementos que desempenham funções de natureza intelectual; nela se recrutam ainda os que consomem os produtos do trabalho intelectual, aquilo que se conhece como público para as artes (apud Kiefer, 1976, p. 65).

A partir de meados do século XIX, a viola cede lugar para o violão principalmente no ambiente urbano, continuando a predominar em caráter praticamente exclusivo sua utilização entre as pessoas brancas e mestiças das camadas do povo e da baixa classe média.

Nota-se por conseguinte, que desde o início da colonização a viola (posteriormente o violão)² esteve estreitamente vinculada à sociedade que se formou no Brasil. Estava presente nas orquestras da catequese jesuítica, quando ainda tinha quatro ou cinco ordens de cordas. Também estava no paço de D. Maria I, em Lisboa, nas mãos de Caldas Barbosa, para a execução de modinhas e lundus. Nóbrega, Anchieta, Fernão Cardim e os epistológrafos da catequese; os viajantes estrangeiros – Martins, Saint-Hilaire, Debret, Rugendas – todos mencionam o instrumento encontrado por eles nos mais remotos recantos do território nacional. No século XIX, somado à flauta e ao cavaquinho – conjunto que forma o trio básico do choro carioca – o emprego do violão generalizou-se no acompanhamento da modinha; afinal, como salientou Oneyda Alvarenga, “[...] o violão assumiu o lugar de acompanhador, que antes cabia ao piano, e enriqueceu a modinha com um fundo instrumental bem nacionalmente característico no seu espírito e nos seus processos” (Alvarenga, s.d., p. 286).

O instrumento tornou-se, assim, ferramenta indispensável no abasileiramento das danças européias e na ambientação dos maxixes, choros e sambas, gêneros que se consagrariam na música popular e que seriam amplamente divulgados com o surgimento do processo da gravação de discos, iniciado em 1902.

Referências

1. Enciclopédias, dicionários, catálogos, revistas, etc.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: MinC; São Paulo: IEB/USP, 1989.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando L. *Dicionário de música*. Lisboa: Edições Cosmo, 1962.

BUCHNER, Alexander. *Encyclopédie des instruments de musique*. Paris: Grund, 1980.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CHAILLEY, Jacques (dir.). *Précis de musicologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DENYER, Ralph. *Toque*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1983.

DICIONÁRIO, Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977.

ENCYCLOPÉDIE de la Pléiade. Paris: Ed. Gallinard, 1960.

GROVE'S Dictionary of music and musicians. London: Macmillan, 1980-1981. 20v.

LARROUSE de la musique. Paris: Librairie Larrouse, 1957. Volume II.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

SACHS, Curt. *História Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurion, 1947.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan, 1984.

SCHAEFFNER, Andre. *Origine des Instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris: Mouton Editeur, 1980.

_____. *Genèse des instruments de musique*. In: Histoire de la musique.

2- Livros, artigos, teses

ACOSTA, Leonardo. *Música e descolonización*. Havana: Arte y literatura, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [s.d.].

_____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ALMEIDA, José Alfredo Ferreira de. *A viola de arame nos Açores*. Ponta Delgada, 1990.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet e Comp, 1942.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1962. Volume III.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BANDEIRA, Manuel. Literatura de violão. *Revista da música popular*. n. 12, 1956.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BEHAGUE, Gerard. *The beginnings of musical nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, 1971. (Detroit Monographs in Musicology, nº 1)

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, [s. d.].

_____. *A música na obra de Camões*. Venda Nova: Instituto de Cultura, [s.d.].

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Volume II.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Portugalia, 1957.

CHARNASSÉ, Hélène. *La guitare*. Paris: Presses Universitaires. France, 1985. (Collection Que Sais-Je?).

CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Portugalia Editora, 1957.

EVANS, Tom; EVANS, Mary. *Le grand livre de la guitare: de la renaissance au rock*. Paris: Albin Michel, 1979.

FERREIRA, Manuel. *A viola de dois corações*. Ponta Delgada, 1990.

FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olímpio Editora, 1981.

GAMA, Mauro. *José Maurício, o padre-compositor*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

GRUNFELD, Frederic V. *The art and times of the guitar: an illustrated history of guitar and Guitarists*. New York: Macmillan Publishing Co, Inc.; London: Collier Macmillan Publishers, 1969.

HENRIQUE, Luis. *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

HOLANDA, Sérgio. B. de. *Raízes do Brasil*. 9. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

INFORMAÇÕES e fragmentos históricos do Padre Joseph de Anchieta. Citado por José Ramos Tinhorão. In: *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

_____. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. Edição de James Amado. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

MELLO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

MORAES FILHO, Melo. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 73.

_____. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia. [s.d.].

PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*. 24. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRESENÇA de Villa-Lobos, Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, [s.d.]. v. 5.

PRIMEIRA visitação do Santo Ofício às partes do Brasil – denúncias e confissões de Pernambuco, 1593-1597? Universidade Federal de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RIBEIRO, Paixão. *Nova arte da viola*. Coimbra, 1789.

- RUIZ, Ruiz. *Libro de Buen Amor*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte e Literatura, 1984.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2001.
- SUBIRÁ, José Subirá. *História de música española e latinoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, 1953.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. *Dino sete cordas e o acompanhamento de violão na M.F.B.* Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
- _____. Nas cordas da viola ...: a consolidação dos gêneros nacionais. *Brasiliana: revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 8, p. 12-17, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Pequena História da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5 ed. São Paulo: Art, 1986.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: 34, 2000.
- TURNBULL, Harvey. *The guitar from the Renaissance to the present day*. London: B. T. Batsford Ltd, 1976.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Santana, 1977.
- _____. *Raízes da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1977.
- VITERBO, Souza. *Artes e artistas em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Ferin, 1920.

Notas

1 A palavra violão, empregada única e exclusivamente nos países de língua portuguesa, designa o instrumento de cordas dedilhadas em forma de oito, constituído por uma caixa de ressonância de madeira com flancos encurvados e fundo chato, acoplada a um braço dividido em trastes em cuja extremidade são fixadas suas seis cordas simples. Nas outras línguas, manteve-se o étimo guitarra (do grego *Kithara* para designar este instrumento: em francês, *guitare*; em *gitarre*; em inglês, *guitar*; em italiano, *chitarra* e em espanhol, *guitarra*).

2 Sobre a transição da viola ao violão, cumpre lembrar que no século XVI o instrumento que constava de três cordas duplas e a prima simples, ganharia no século seguinte mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas, que em fins do século XVIII se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se, assim, viola grande. Ou *violão*.